لماذا نحتاج إلى فن القص؟

جماليات التلقى والأنثروبولوجيا الأدبية والوظائف المتغيرة للأدب

وينفريد فلوك*

ترجمة: أحمد عبد الفتاح

عندما ظهرت جماليات التلقى فى أوائل السبعينيات كان يُنظر إليها على أنها نقلة نموذجية فى دراسة الأدب. فلم يسبق أن طوَّر أحد من قبل نظرية منهجية فى دور القارئ فى إبداع المعنى الأدبى، رغم الرفض المستمر واللامتناهى للمعنى، ليس فقط لأكثر الحالات مناقشة مثل **هاملت** أو **مغامرات هاكلبرى فن**، ولكن على الأغلب، رفض أى عمل أدبى يمكن أن يعنى بأن النص نفسه– ولا يهم مدى الصعوبة التى يدرس بها ترتيبه الشكلى أو مقوماته الأخرى –لا يمكنه أن يحدد المعنى بشكل تام(١).

وبالمقارنة كانت نقطة انطلاق جماليات التلقى – أن النصوص الأدبية تحتاج لقارئ – مقنعة. إذ أصبحت جماليات التلقى مع الصياغات الأخرى لنقد استجابة القارئ – كما تُسمى فى الولايات المتحدة الأمريكية– أحد التناولات القاطعة فى الدراسات الأدبية، ثم عانت نفس مصير التناولات المماثلة. والآن، يبدو أنها تحظى باهتمام أكبر كظاهرة فضلا عن الممارسة اللازمة اليوم. فلماذا إذن نعود إليها؟ فى الدراسة الحالية أريد أن أبرهن أن الرؤى الأصيلة فى جماليات التلقى لا تزال ملائمة ومستمرة فى تقديم المقترحات القيِّمة للدراسات الأدبية والثقافية؛ وخصوصا لو تأملناها، ليس فقط كأصولية نقدية بل كطريقة لتأمل الأدب الذى يظل مفتوحا على الامتداد الإبداعى. وهناك مشروعان من هذا النوع صارا مؤثرين فى الدراسات الأدبية الألمانية تحت عنوان الأنثروبولوجيا الأدبية وتاريخ الوظائف المتغيرة للأدب Literary Anthropology and funk-tiongeschicht.

وفى هذا المقال أود أن أضع خطا تحت البرهان الذى يربط جماليات التلقى والأنثروبولوجيا الأدبية وتاريخ الوظائف المتغيرة للأدب كجزء من مشروع مشترك يحاول أن يوضح وظائف النصوص الأدبية واستخداماتها.

النفى والسلبية Negation and Negativity

ظهرت جماليات التلقى فى أوائل السبعينيات استجابة لأزمة المصداقية فى دراسة الأدب. إذ تحدت حركة الطلبة أن يذهب علم الأدب إلى ما وراء جدول الأعمال الشكلى فى دراسة الأدب ذاته وأن يوجه سؤالا: ما وظائف الأدب فعلا فى

المجتمع؟ وقد دعم فولفجانج أيزر وهانز روبرت ياوس هذا التحدى -إذ حصلا على درجتيهما العلمية الأساسية فى جامعة كونستانس - وصارا القوة المحركة والمنظرين الرئيسيين فى مدرسة كونستانس التى ظهرت فيها جماليات التلقى. وقد برهنا، رغم ذلك، على أن الشكلية وحركة الطلبة قد فشلتا فى تقديم إجابة مقنعة. وإذا كانت مدرسة النقد الجديدة قد رأت أن الأدب موضوع مستقل وذاتى الإشارة، وأن دراسته غاية فى ذاتها، دون أن تتأمل المؤثرات الاجتماعية والسياسية له، فإن العيب الأساسى فى حركة الطلبة هو الاهتمام الماركسى بأن وظيفة النصوص الأدبية تكمن فى نظرية انعكاس المرآة المطبقة بشكل آلى، التى يعكس فيها الأدب إما العلاقات الطبقية أو يعوقها. وبالنسبة لجماليات التلقى، فإن مفهوم انعكاس المرآة هذا يبدو غير ملائم بعمق لأنه ينكر إمكانية النفى Negation الكامنة فى الأدب، ولذلك ظهرت جماليات التلقى استجابة لعدم ملاءمة المذهب الشكلى والاعتبارات الماركسية لوظيفة الأدب. ولعل الهدف الأوسع لجذب الاهتمام إلى دور القارئ وفعل القراءة يكمن فى محاولة إيجاد إجابة أكثر تلاؤما لسؤال: "لماذا كان الأدب مهما؟"[٢]. ولهذا السبب لا بد لنا أن نبدأ بالبحث على مستوى أكثر تمهيدية، وليس على مستوى الصلات السببية بين الأدب والمجتمع: لماذا يهتم الناس بالنصوص الأدبية.. رغم أنهم واعون تماما، بالأساس، بحقيقة أن هذه النصوص هى مجرد قصص خيالية[٣].

هذه هى نقطة انطلاق جماليات التلقى عند فولفجانج أيزر. وبتأكيد دور القارئ فى تفعيل النص، يصبح واضحا أن وظيفة الأدب لا يمكن أن تكون مشتقة من الموضوع النصى نفسه. فالنص لا يمكنه أن يحدد المعنى الذى يحتويه للقارئ، رغم أن النص بالتأكيد يحدد إطارا ويحصر إمكانية تلقى القارئ. فالنص الأدبى والمعنى المنسوب إليه فى فعل القراءة ليسا متطابقين. فهما يتميزان باللا تطابق؛ لأن النص لكى يكتسب أى معنى على الإطلاق، يجب أن يتم تفعيله بواسطة القارئ الذى يجب أن يترجم الكلمات الموجودة على الصفحة باستخدام خياله. وسوف يختلف تفسير النصوص الأدبية مع مختلف القراءات، حتى لو كانت القراءات بواسطة القارئ نفسه وفى أوقات مختلفة، وأى تفسير للأدب (وملاءمته كموضوع للدراسة) لا يأخذ فى اعتباره حقيقة عدم التطابق الأولية بين النص والمعنى هو تفسير غير ملائم، وتقدم نقطة الانطلاق هذه أيضا لفتة إلى أسئلة وظيفة الأدب. فلماذا نقرأ الأدب (ونعود إليه مرارا وتكرارا) إن لم نستطع أن نصل إلى معنى ثابت يعوَّل عليه؟[٤].

والإجابة عند أيزر هى أننا لا نقرأ الأدب من أجل الوصول إلى المعنى بالأساس. فالأشكال الاستطرادية الأخرى يمكن أن يعوَّل عليها وتكون مؤثرة فى الاتصال بالمعنى. ولا ريب أن هذه الأشكال أيضا فى حاجة إلى قراء. ولكن صيغتها الاتصالية الأولية هى صيغة إشارة، ولذلك تمتلك معيارا لتحديد معناها[٥]، بينما النصوص الأدبية، بالتعريف، هى أحداث روائية، وهى بذلك مصطنعة.

تمثل النصوص القصصية عوالم مصطنعة، حتى عندما تدعى أنها واقعية. فلماذا إذن نقرأ الأدب. وإجابة أيزر تحول المتغيرات إلى ثوابت. فبدلا من النظر إلى "لاتطابق Non-identity" النصوص الأدبية المبتدعة بواسطة خياليتها، باعتبار أن ذلك عيب يجب أن يتجاوزه التفسير، إذ فإنه يشجعنا على رؤية اللا تناغم بين النص والقارئ، باعتباره إمكانية لنفى أنساق الفكر الموجودة داخلهما، ويفتح منظورا نقديا استبطانيا تجاههما. والنفى فى هذه الحالة هو تأثير لا يتضمن فقط منظورا نقديا مضادا (كالذى يمكن أن يملكه بعض القراء) بل يتضمن أيضا عدم ثبات أصيل للمعنى الأدبى. وعندئذ يكمن التحدى فى تطوير "جماليات سلبية" يمكن أن تؤكد قوة الأدب الكامنة فى عرض حدود العجز غير المعترف بها فى أنساق الفكر المقبولة.

وقد كانت صيغة "فن الانعكاس" السلبى، عند أيزر وكثير من النقاد فى جيله، مدعمة بالحداثة الأدبية. فقد تحدت النصوص الحداثية، فى صيغتها التجريبية، التمثيل الواقعى وأجبرت القارئ أن يصبح فعّالا فى إضفاء معنى على ما يبدو غالبا ناقصا أو غير مفهوم.

والسبب فى الرجوع إلى البدايات الحداثية لجماليات التلقى هنا هو فهم الفرق الذى يفصل الاثنين فى النهاية. وفى مقال مبكر بعنوان "الصورة والمونتاج" مثلا، يصف أيزر التشبيه بأنه أحد أشكال الأدب الحداثى التى تساعد فى تحرير الموضوع من أشكال الإدراك المتعارف عليها: "تكمن وظيفة الأدب فى هدم الإيهامات التى يقوم عليها مفهومنا؛ لأن الصورة الشعرية تفتح رؤية غير متوقعة للشىء (الموضوع)، فهى تجذب الانتباه إلى إيهامية أشكال الإدراك التقليدية. وهذا التفسير يؤدى إلى برهان ت. إى. هولم T. E. Hulme بأن هدف الأدب يكمن فى كسر آلية الإدراك Deautomatization of perception: فالشعر يهدف إلى تغريب أشكال الإدراك التقليدية، حتى بنيات الواقع المستلهمة بشكل غائى لن تختلط مع الواقع نفسه. ولكى ندرك هذه القوة الكامنة، يجب أن تتضمن مختلف المنظورات للشىء درجة من الانعكاس؛ لأن الصور الشعرية يجب أن تكشف بُعد الواقع المختفى بواسطة التقاليد. فالانعكاس حاسم؛ لأنه وحده يمكنه أن يُعلى غرابة تأثير التقاليد من وراء مستوى مجرد نظام جعل الأشياء جديدة، ولذلك لن تؤدى غرابة التأثير إلى مفاهيم جديدة فقط، بل ستؤدى إلى وعى متزايد بالذات.

ورغم ذلك، أدرك أيزر على الفور عيوب صيغة القراءة الحداثية هذه. واستجاب بإعادة تأمل طبيعة نشاط القارئ فى عملية القراءة. وفى إسهام فى كتاب لجماعة "التأويل والبلاغة" حول موضوع "أوضاع النفى Position of Negativity" يميز أيزر موقفه من مفهوم "غرابة التأثير De-familiarization" الذى قدمه الشكليون الروس. وصور ذلك بالاقتراب من الفارق الظاهر الذى بين أفعال الإدراك وأفعال التخيل. فالإدراك موجه إلى الأشياء الموجودة فعلا والمستقلة عن فعل الإدراك، بينما الأشياء المتخيلة لن تتطابق أبدا مع الحقيقة مع أنها تعطى شكلا لشىء غائب(٦). ومفهوم "غرابة التأثير" معنى بنظرية القراءة باعتبارها فعل إدراك، وهدفها تحرير الإدراك من التقاليد الراسخة ثقافيا حتى يجعلنا نرى الأشياء بطريقة جديدة وطازجة. وعند تعريف "فعل القراءة" باعتباره فعل تخيل، يؤكد أيزر من الناحية الأخرى القوة الكامنة فى النص القصصى للتعبير عن شىء لم يتم التعبير عنه. وإعادة الوصف هذه لفعالية القارئ تمهد الطريق إلى تحويل النظرية الحداثية للأدب إلى نظرية للقراءة، طورها فعلا أيزر فى كتابيه **القارئ المضمر** Implied Reader **وفعل القراءة** The act of Reading.

ولعل إحدى إساءات الفهم المتكررة فى جماليات التلقى هى أن مفهوم القارئ الرئيسى يشير إلى قارئ تعسفى أو قارئ تاريخى. فـ أيزر يوظف مصطلح القارئ المضمر لكى يلفت الانتباه إلى فعالية القراءة المضمرة فى النص(٧)، وهو يريد أن يحلل العملية التى يتأسس بها النص الأدبى كموضوع بواسطة القارئ لكى يفهم ذلك البُعد الإيهامى فى تجربة القراءة التى لا تظهر على الورق، ولذلك لا يمكن اختزالها فى معنى النص. وفى التأمل يمكن أن يقول أيزر: "بدلا من السؤال ماذا يعنى النص، فإنه يسأل ماذا يفعل النص لقرائه المحتملين" (من مقال: "هل أكتب لمتلق؟" ص٣١١). لذلك لا يجب أن تُرى جماليات التلقى باعتبارها نقد استجابة القارئ Reader response theory التى لا تهتم فقط باستجابات القراء الأفراد، بل باعتبارها نظرية فى التجربة الجمالية؛ لأنها عنصر التجربة الجمالية التى تؤسس النص الأدبى باعتباره شيئا له وظيفة مميزة بذاتها. ربما يبدو هذا للوهلة الأولى مثل الانطلاق من سؤال

الوظيفة إلى عالم الجماليات المضاد. ولكن السؤال له هدف مغاير تماما، وهو تحديد وظيفة الأدب (بما فى ذلك وظائفه العملية) بشكل أكثر تحديدا(٨). فإذا كان للأدب وظائف عملية، يمكنه عندئذ أن يحقق هذه الوظائف على أساس شروطه الاتصالية فقط ومهمة النظرية الأدبية توضيح هذه الشروط.

يحتاج اللاتطابق بين النص والمعنى أن يُفعِّل القارئ النص عن طريق تخيل الأشياء ذات الإشارة المعوَّل عليها. ومفهوم أيزر لهذا التفعيل هو التبادل المستمر بين المنظورات النصية الداخلية من ناحية، والنص والإشارات خارج النصية من الناحية الأخرى. وهذه التبادلات التى تشبه التبادل بين الفكرة والمجال فى النظرية الجشتالتية، تولد نفيا مستمرا. ورغم ذلك يصبح النفى ذا معنى عندما يُشار إلى الشىء المنفى. ويظل العنصر المنفى حاضرا فى فعل التخيل لأن نقيضه يعرِّف المنظور الجديد. كما أن حركته إلى الأمام وإلى الخلف تحدث بواسطة فراغات النص التى هى شكل مؤثر للنفى بوجه خاص، كما يقول أيزر. فكل نص يتكون من مقاطع محددة وفراغات فيما بينها غير محددة، ولتأسيس تناغم بين هذه المقاطع يجب أن يكون القارئ فاعلا فى تقديم الروابط لهذا المفقود. فالفراغ ليس مجرَّد فجوة، وليس حذفا مستنير الفكر، بل هو مقصود، ومصنوع بحرص، وتأجيل لعلاقات حتى نقدم الروابط لما انقطع. والفارق واضح: الفجوة تسمح للقراء بالقيام بإسقاطاتهم والفراغ يجبرهم على إقامة علاقات بين بنياتهم المتخيلة والنص. ولذلك يمكن تعريف الخبرة الجمالية بأنها حالة بين الاثنين. فلم تعد القوة الكامنة فى الخبرة الجمالية مرتبطة بإستراتيجيات غرابة التأثير فى الأدب الطليعى، بل مرتبطة بحقيقة الفعالية التى نفهم بها النصوص الأدبية؛ لأن هذه الفعالية تحتاج إلى التفاعل بين مقطع نصى وإسقاط ذهنى لسياق ذى معنى، وبذلك تخلق تبادلا مستمرا للمنظورات بين الإشارة والنفى والفراغ والعلاقة المؤجلة.

ولتوضيح هذه النقطة، يضيف أيزر مصطلح "السلبية Negativity" إلى "النفى Negation". فالسلبية تذهب إلى ما وراء المستوى السيمانطيقى للنفى لكى تضم البُعد غير المكتوب وغير المعبَّر عنه الذى يتم تقديمه فى فعل التخيل. وبعكس النفى، لا يتم التعبير عن السلبية من خلال النص، بل إنها تشكل الأساس غير المكتوب، فهى لا تنفى صياغات النص ولكنها تحددها من خلال الفراغات والنفى. إن السلبية تمكن الكلمات المكتوبة من أن تجتاز التوسع الضرورى لزراعتها كخبرة جديدة داخل عقل القارئ. فالسلبية تولد خبرة جمالية من خلال استمالتنا إلى التعبير عن شىء غائب. إن ما يسمح به المصطلح لـ أيزر هو تحويل تجلى التفاعل أو "الوضع فى الوسط" من حركة بين متناقضات "إما أو" إلى حركة بين أبعاد النص الحاضرة والغائبة؛ ولذلك يجعل الحالة الأقوى للدور الحاسم لأفعال التخيل تتفاعل مع الخبرة الجمالية. والسلبية باعتبارها مقوم النص غير المعبر عنه تتيح للتجربة شيئا غير ممثَّل شفاهيا. ولأنها غائبة فإنها تملك قوة نفى كامنة. وبهذا المعنى فهى "نفى النفى". إنها نفى بالأساس، إن جاز التعبير؛ لأنها ليست مقيدة بمعايير ومعانى النظام الذى نود أن ننفيه. هذا الإبطال المستمر، رغم ذلك، هو أيضا شرط أساسى لتفعيل قوة الأدب الكامنة. وبهذه الطريقة لا توضح السلبية أنها ليست فقط نفيا، لأنها تغرى الغياب دائما بالحضور، بينما يهدم ذلك الحضور بشكل مستمر، إن السلبية فى الواقع تحوِّل الحضور إلى حامل للغياب الذى لولاه ما عرفنا أى شىء. وبالنسبة لـ "أيزر" فإن النفى كمقوم أساسى للاتصال هو بنية مساعدة.

الحقيقى والمتخيل The real and the Imaginary

بتحويل المفهوم الحداثى لغرابة التأثير إلى جماليات سلبية وتوسيع مفهوم النفى إلى سلبية، حل أيزر مشكلة وأوجد أخرى. ففى إعادة تصور

فكرة الجماليات السلبية، قدم إجابة لمشكلة المنطقية التى أطلقت تطور جماليات التلقى. فلم تعد قوة الأدب الكامنة المنفية هى موضوع السعى (البحث) من خلال موقف مضاد (وهو الموقف الذى ربما يكون فكريا فى ذاته)، بل هى موضوع البحث فى الصيغة التى يمكن أن نفسر بها النصوص الأدبية. فخيالية النصوص الأدبية تؤدى حركة مستمرة بين العناصر الحاضرة والغائبة التى نحاول من خلالها التعويض عن شكوكية الإشارة والغموض الناتج من النص. وتقدم هذه الفعالية مساحة لأنساق الفكر السائدة بطريقة أكثر إلحاحا ومنهجية مما تقدر عليه إستراتيجيات النفى الحداثية. وحتى أشكال النفى العنيدة التى تستتبع فى التحليل النهائى تغيرا فى الوضع فقط، فإن هذا لا يعنى أن نقول إن القارئ لا يستطيع أن يدرك منظورات أو أوضاعا جديدة. فالبرهان ليس من أجل وضع إيهامى خارج الفكر، ولكنه من أجل إدراك الطبيعة المؤقتة لأية رؤية للعالم. فالنص الأدبى مهيأ بوجه خاص لإبداع إدراك لهذه الطبيعة المؤقتة لأننا يجب أن نكمل التمثيل اللغوى للحقيقة بصورة ذهنية أثناء القراءة. وهذه الصور هى بالضرورة صور مؤقتة وغير مستقرة لأننا نخلقها أثناء مضيِّنا فى القراءة. ولذلك فالحاجة ملحّة لمراجعة بناءاتنا الذهنية فى مسار عملية القراءة. والنص الأدبى لذلك يمكن أن يُرى باعتباره خلفية تدريبية للقدرة على مراجعة تفسيراتنا للواقع ويجعلنا واعين بمشروطيتها.

ورغم ذلك فى تصورنا لقوة النفى الكامنة فى الأدب باعتبارها "نفى النفى"، التى تمنعنا، من خلال تحولات منظورية مستمرة، من أن نصبح أسرى لأى شكل للنفى أو أى وضع مضاد، نجد أن أيزر يخلق مشكلة. وبتحرير دعوته من أجل قوة النفى الكامنة فى الأدب من المعنى وربطها بصيغة معينة لتفعيل النص الأدبى نجد أن أيزر يضيق تفسير الأدب إلى تحليل صيغ هذا التفعيل. ففى دراسته الظاهراتية لـ "فعل القراءة" لا يقودنا إلى وصف ثرى ومفيد لعملية القراءة ومصادر تفعيلها، بل يقودنا أيضا إلى تشكيل (تكوين) لا يمكن أن يجازف فيما وراء وصف القوة الكامنة فى النص: "لأن المعنى ينشأ من عملية تفعيل القراءة، فلا بد أن يولى المفسر اهتماما أكبر لهذه العملية". ويجب أن يكون هدفه ليس تفسير العمل، بل توضيح الشروط التى تقدم مختلف تأثيراته الممكنة. فإذا فهم القارئ القوة الكامنة فى النص، فإنه لن يسقط فى مصيدة محاولة النص لفرض معنى واحد على قارئه، وكأنه التفسير الوحيد الصحيح أو على الأقل التفسير الأفضل. ورغم ذلك، فإن التحرر من مصيدة البحث عن المعنى المميتة له ثمن؛ لأنه يحد من إمكانيات التحليل الأدبى من أجل الإشارة إلى عمليات تفعيل النص الأساسية، التى تكمن نتيجة لذلك فى الملامح التى يمكن أن تتميز بأنها رتابة محبطة.

علاوة على ذلك، إذا كانت وظيفة قراءة النصوص الأدبية تكمن فى تأمل مشروطية أساليبنا لتفسير العالم، فلماذا نعرض أنفسنا مرارا وتكرارا لهذه التجربة؟ لا يمكن أن يعالج التناول الظاهراتى لفعل القراءة- الذى تطور لتقديم قدر من عملية القراءة التى لا يمكن أن تكون مقصورة على الصيغة التجريبية الحداثية- هذه المسألة. ولذلك فإن العودة إلى تأمل وظيفة الأدب لها معنى، ولذلك تنتقل من جماليات التلقى إلى مشروع الأنثروبولوجيا الأدبية. وهذا التحول الأنثروبولوجى يطرح مشكلتين بوجه خاص. يساعد فى الاستفادة من التحيزات الحداثية المترددة لجماليات التلقى بتحويل نقطة الارتكاز، بشكل مستمر، أكثر من ذى قبل، من مقولة الأدب إلى مقولة فن القص، أو بالتحديد، إلى الخيالى كمكون أولى وأساسى لكل الفعاليات ذات المعنى(٩). ويقوم بذلك عن طريق إعادة تصور التفاعل الأساسى الذى يؤسس حالة "الوضع فى الوسط" فى الخبرة الجمالية من خلال مجموعة جديدة من المفاهيم، كالحقيقى والمتخيل، وهذان

الأخيران لا يُعرفان بمصطلحات نفسية تحليلية كمصدر للإيهام بالكلية Wholeness بل يعرفان ظاهراتيا باعتبارهما تدفقا متقلبا وغير محدد للانطباعات والأحاسيس(١٠).

الأدب ليس مجرد شكل مغاير للخطاب، بل إنه يتميز بالخيالية. ولكن ما الذى يؤسس النص باعتباره خياليا؟ إن ما يؤسس النص باعتباره خيالا ليس فقط أى لسانيات كامنة فيه أو أى خاصية أخرى، وإنما دعوة، مشار إليها بعلامات أو سياقات مؤسساتية معينة، لقراءة النص جماليا وليس دلاليا (إشاريا)، وهذا يعنى أن نضع وظيفته الجمالية فى الصدارة. ولكن هذا لا يعنى إلغاء البُعد الدلالى فى النص، أو أن يصبح النص ذاتى الإشارة نتيجة لذلك. وإذا تميز النص بالسلبية وتضمن لذلك صورا غير معبٍّر عنها، عندئذ لا توجد أيضا كلمة متاحة حتى الآن لهذا البعد غير المعبر عنه. فذلك المراد التعبير عنه يجب أن يربط نفسه بخطاب الحقيقى لكى يصبح معبرا عنه. والأدب يعطى للأبعاد المتخيلة شكلا محددا، يتراوح بين الفنتازيا والأبعاد المؤثرة، عن طريق ربط هذه العناصر بالتشابه مع الحقيقى. والنص القصصى (الخيالى) يولد من مزيج من الاثنين. ودون عناصر المتخيل يمكن أن يكون النص مجرد نسخة مطابقة لخطاب الحقيقى؛ فدون التشابه مع الحقيقى لا يمكن أن يكون للمتخيل أى شكل ولن يكون قادرا على الظهور فى التمثيل.

"لا يتطابق فعل القص مع المتخيل بكل احتمالاته المتقلبة؛ لأن فعل القص هو فعل موجه. ويهدف إلى الشىء الذى يمنح المتخيل صياغة جشتالتية- صياغة كلية- تختلف عن التهويمات والإسقاطات وأحلام اليقظة والأفكار الخيالية الأخرى التى تقدم للتخيل، بشكل عادى التعبير فى خبرتنا اليومية.. ومثلما يتفوق فعل القص على ثبات الحقيقى، فإنه كذلك يزود المتخيل بالثبات الذى لا يمكن أن يملكه بطريقة أخرى. وبذلك يخول للمتخيل أن يقبل قيمة أساسية للحقيقى؛ لأن الثبات هو تعريف أدنى للحقيقة. وهذا بالطبع لا يعنى أن نقول إن المتخيل حقيقى، رغم أنه يدعى مظهر الحقيقة بالطريقة التى تجعله يقتحم العالم المعطى ويتفاعل معه".

وكتمثيل لعناصر المتخيل غير المعبر عنها، يذهب النص إلى ما وراء خطاب الحقيقى؛ باعتباره شكلا للتمثيل يقترب من محاكاة الحقيقة، فإنه لا يعدو كونه فنتازيا أو حلم يقظة. والمتخيل باعتباره مزيجا من العنصرين فإنه يضع القارئ فى وضع "البين بين" المألوف حتى الآن. وهذا يخلق الحاجة إلى حركة مستمرة بين عناصر الحقيقى والمتخيل فى النص:

"يمكن أن يكون العمل القصصى المفرغ من أى ارتباط بحقيقة معروفة غير مفهوم. ولذلك إذا حاولنا وصف ما هو الخيالى فى فن القص، فلا بد من رفض هذا الوصف واستبداله بثالوث: الحقيقى والخيالى والمتخيل، وخارج هذه العلاقة الثلاثية أرى ازدهار النص الأدبى. وفى هذا السياق يُرى فعل التخيل باعتباره عبورا مستمرا للحدود بين الحقيقى والمتخيل. فمع تحويل الحقيقة إلى شىء ليس جزءا من العالم الناتج، فإن ثبات الحقيقة يظهر من خلال تزويد المتخيل بمجال محدد يتم تحويل انتشاره".

وفى مقال عن التمثيل كمفهوم للتحليل الأدبى يوضح أيزر برهانه بتناول **هاملت** كمثال للقراءة:

"فى هذا السياق تشبه الفعالية المطلوبة من المتلقى فعالية الممثل، الذى، لكى يؤدى دوره، يجب أن يستخدم أفكاره ومشاعره وجسمه كنظير لتمثيل شىء غير ذاته. ومن أجل تقديم الشكل المحدد لشخصية غير حقيقية يجب على الممثل أن يسمح لحقيقته أن تتلاشى. وفى نفس الوقت، لا يعرف بدقة رغم ذلك، مَن هو "هاملت" مثلا؛ لأن المرء لا يمكنه أن يعرف شخصية لا يمكن أن تكون موجودة بشكل دقيق. ولذلك الدور يمنح تزييفا مع بعض الحقيقة رغم عدم قابلية اختراقه التى

تتحدى الثبات التام. فتقديم المرء على أنه آخر هو مصدر المتعة الجمالية، إنه أيضا الوسيلة التى يحول بها التمثيل من النص إلى القارئ"[١١].

ولأننا لم نقابل هاملت أبدا، ونعرف بالطبع أنه لا يمكن أن يكون موجودا فى الحقيقة، فلا بد أن ندركه فى تصورنا له. وبشكل لا مفر منه، يقترب هذا البناء من تداعى الأفكار والمعانى والمشاعر التى ترتبط بالمستوى التمثيلى للنص.

وهذا يعنى أن فعل قراءة النص الأدبى يصل إلى تمثيل شيئين فى نفس الوقت: العالم المصطنع فى النص والعناصر المتخيلة المضافة له بواسطة القارئ فى عملية إعطاء معنى للكلمات فى الصفحة. فعلى الرغم من أن النص الخيالى يستخدم عناصر من عالم الحياة الحقيقية لكى يخلق محاكاة للحقيقة؛ فإنه لا يمكن أن يتطابق لذلك مع أى حقيقة يمثلها. إنه بالضبط هذا التزاوج، أو الإشارة المزدوجة للخيال التى يمكن أن تُرى باعتبارها مصدرا مهما للخبرة الجمالية، لأنها تسمح لنا أن نفعل شيئين فى الوقت نفسه: أن نعبر عن عناصر المتخيل وأن ننظر إليها من الخارج. فالخبرة الجمالية هى حالة وسطية (بين بين) نكون فيها، نتيجة للبنية المزدوجة للقصصية (أو فن القص)، كما يقول أيزر، أنفسنا نحن والآخرين فى الوقت نفسه، لدرجة أننا أثناء القراءة يمكن أن نكون داخل الشخصية وخارجها فى نفس الوقت[١٢]. فالنص القصصى يسمح لنا أن ندخل منظور الشخصية وربما جسمها، ولا يمكننا من الناحية الأخرى أن نتخلى عن هويتنا. ففى القراءة نخلق صيغا تعبيرية أخرى لأنفسنا. وهذا يتحقق، رغم ذلك، بطريقة أكثر تعقيدا من الطريقة المقترحة بواسطة مصطلح "التوحد Identification". فربما نفترض، من أجل البرهان، أننا ربما نتوحّد مع الشخصية، لكننا لا يمكن أن نتوحّد مع النص كله. فالنص، رغم ذلك، هو الذى يقدم الخبرة الجمالية وليس الشخصية المنفردة الموجودة داخله. وبتفعيل النص، أثناء فعل القراءة، يجب إحياء كل الشخصيات الخيرة والمتعاطفة[١٣]. فالصيغة الأكثر تعبيرا عن أنفسنا ليست هى حالة إشباع الذات البسيطة من خلال تحقيق الأمانى بل امتداد طبيعتنا الداخلية إلى كل العالم المصنوع (المبتكر).

وظائف فن القص المتغيرة

Changing functions of fiction

برهانى حتى الآن هو أن جماليات التلقى استمرت فى محل اهتمام الدراسات الأدبية؛ لأنها تقدم رؤية داخل بنية ووظيفة الأدب التى أصبحت على كل الأحوال قديمة وغير ملائمة. ونقطة انطلاقها هى "لا تطابق" النص والمعنى. فلا يهم مدى براعة صياغة النص الأدبى؛ لأنه لا يمكنه أن يحدد معناه بشكل تام. ويحتاج دائما إلى قارئ لكى يتحقق (ويكون له معنى كذلك)؛ والقارئ رغم ذلك، يمكنه تفعيل النص الأدبى الذى تكون إشارته خيالية عن طريق استدعاء تداعياته وصوره الذهنية ومشاعره باعتبارها نظيرة للنص. ولذلك يمكن أن يتحقق النص الأدبى عن طريق التحويل. وهذا يعنى أنه يمثل شيئين فى الوقت نفسه: بُعدا إشاريا يهتم بالتشابه مع الحقيقى وبُعدا متخيلا غير معبر عنه يضيفه القارئ من خلال عملية التحويل التى يتحقق من خلالها النص. وهذا الازدواج يضع القارئ "بين بين" (فى حالة وسط) تكمن فى حركة للخلف والأمام، هى لُب التجربة الجمالية عند أيزر، وليس لأن مثل هذه الحركات لها قيمة جمالية متأصلة فى ذاتها، بل لأنها تفتح تفاعلا بين أبعاد النص الحاضرة والغائبة.

وتظل هناك مشكلة مهمة، رغم ذلك: ففى جماليات التلقى عند أيزر يمكن أن توصف البنيات المزدوجة فى إطار مختلف عمليات تزاوجها؛ لأن أى صفة منسوبة لمعنى أو وظيفة بشكل محدد يمكن أن توقف التفاعل المستمر للنفى[١٤]. ورغم أن تحول أيزر الأنثروبولوجى قد وعدنا بتقديم وصف أكثر مادية لوظيفة النصوص الأدبية، فإن هذا التحول لم يوسع المجموعة الوصفية لأن

السبب الأنثروبولوجى المطروح لاحتياجنا لفن القص هو صياغة أخرى لـ "اللاتطابق"، وتحديدا مجهولية الذات ولا تمرسها؟ وحتى لو فعلنا ذلك، لماذا يحصر التفسير نفسه فى هذه الصورة الأولية؟

ولا يمكن أن يكون هناك تاريخ ثقافى أو أدبى مكتوب على هذا الأساس، لأن وصف وظيفة النص ربما تكمن فقط فى التأكيد المتجدد دائما على نفى وجوده. وحتى لو سلمنا بذلك، فقد نجح أيزر فى وصف المقوم الأساسى للوظيفة الجمالية التى تميز النص القصصى عن أشكال الاتصال الأخرى، ومن الواضح أن الاستخدامات الأخرى صنعت من هذا الاحتمال فى التاريخ. هذا هو المنطلق الأول للمنهج المسمى بـ "الوظائف المتغيرة للأدب" الذى يمكن أن يترجم بشكل ضمنى على أنه "الوظائف المتغيرة لفن القص".

وقد ظهر هذا المنهج فى وقت ظهور جماليات التلقى وارتبط بها بشكل وثيق. إذ كان كلاهما استجابة لتحدى حركة الطلاب لخلق حالة أكثر إقناعا بأهمية الأدب مما فعلته الشكلية الروسية. ورأت كلاهما أن الماركسية بديل غير كاف. ورغم ذلك وبالمقارنة مع جماليات التلقى، حاولت الوظائف المتغيرة لفن القص، مبدئيا، أن تجيب عن سؤال الوظيفة عن طريق توضيح طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع. وبدلا من إظهار الحقيقة تستجيب لها النصوص الأدبية بشكل فعّال، وبذلك تعيد تفسيرها كذلك، وأحيانا تعيد تشكيلها. علاوة على ذلك، فإن النصوص الأدبية لا تستجيب إلى ظاهرة محددة بشكل واسع مثل الرأسمالية، بل تستجيب إلى المواقف الفعلية التى تؤكد فيها الرأسمالية- أو أى تكوين تاريخى آخر- نفسها فى تألقات (توهجات) متغيرة وغالبا متناقضة. بالمقارنة إلى الحتمية التاريخية، فإن قدرة البشر على إدراك الاستجابات المختلفة للمواقف ذات الإشكالية هو أمر مؤكد. وقد سمى أيزر المنهج الذى اتبعه فى كتاب **القارئ المضمر** أنه مثال للوظائف المتغيرة للأدب، وكتب مقالا لدعم هذا المنهج. وقد كان ذلك بعد التوجه الظاهراتى فى كتابه **فعل القراءة** حتى أنه بدأ فى التمييز بين جماليات التلقى والوظائف المتغيرة للأدب.

وقد يُرى تحول أيزر إلى جماليات التلقى على أنه استجابة إلى حدود الوظائف المتغيرة للأدب كما كان مفهوما آنذاك. ومع التسليم بالمنطقية التاريخية للسؤال والإجابة، المأخوذة من كولينجود، فقد استُبدلت صيغة الحتمية، ولكن بقيت السببية فى صيغة السؤال والإجابة واضحة(١٥). والفرق الرئيسى بينها وبين الماركسية التقليدية يكمن فى الشمولية الأقل وتحليل المجتمع المتمايز تاريخيا(١٦)، وفى تأمل المقومات الوسيطة مثل ظروف السوق بالنسبة للأدب، أو السياقات المؤسساتية للأدب(١٧). وقد فتح كلاهما تنويعة أكبر من الاستجابات الكاملة فى النص الأدبى. ولكن هذا كان بالكاد رؤية أكثر تمايزا للكيفية التى يتأسس بها النص الأدبى، وكيف يشكل مؤثراته من خلال بنيته النصية. ففى أغلب صيغ الوظائف المتغيرة للأدب، نجد أن الوظيفة المقصودة هى وظيفة اجتماعية ببساطة. ورغم ذلك، فإن الأدب يشتق معناه ومغزاه بشكل حصرى استجابة لموقف اجتماعى معيَّن، وعندئذ يمكن أن تقتصر وظيفته على هذا الموقف بعينه، ولن يمكننا تفسير لماذا يستطيع النص الأدبى أن يستمر فى بؤرة الاهتمام فى ظل ظروف مختلفة وبعيدة تاريخيا.

والكُتاب باعتبارهم ممثلين اجتماعيين يستجيبون لموقف معين، وربما يملكون كل أنواع الأهداف (الواعية وغير الواعية) والدوافع للكتابة. ورغم ذلك، ومن أجل التواصل مع هذه الأهداف وتحقيق التأثير، يجب عليهم إبداع النص بحرفية بالطريقة التى تجعله ينجح فى التعبير عن هذه الأهداف والدوافع. ويمكن أن تتحقق الوظائف الاجتماعية والعمليات الأخرى من خلال ترتيب خاص للنص نفسه، أو وفقا لجماليات التلقى؛ من

خلال بنية خاصة للأثر الجمالى. ولذلك، بعد توضيح صيغة الاتصال المحددة للأدب باعتباره فن قص fiction، هل يمكننا أن نأمل فى تفسير مختلف الاستخدامات الناتجة عن القوة الكامنة فى فن القص؟ لذلك فإن أى كلام عن الاستخدام يظل كلاما ساذجا إن لم تكن شرطية هذا الاستخدام مأخوذة فى الاعتبار.

إن محاولة تحديد وظيفة للأدب من خلال التحليل (التاريخى والاجتماعى) للبنيات الاجتماعية تُستبدل بهدف توضيح وظيفة الأدب باعتباره فن قص. وتبعا لذلك يتم إعادة تأمل الوظائف المتغيرة للأدب باعتبارها تاريخا للوظائف المتغيرة لفن القص. وبالنسبة لى، تحمل إعادة التعريف هذه وعدا بالاستفادة من الرؤى الأصيلة لجماليات التلقى، بينما تفتح، فى الوقت نفسه، إمكانية ربط تحليل الخبرة الجمالية بسياقات الاستخدام التاريخية.

فكيف يمكن إجراء تحليل الوظائف المتغيرة لفن القص؟ يبدو أننى تناولت، حتى الآن الفائدة التحليلية لمفهوم الوظيفة باعتباره مسلمة.

ربما يكون المصطلح متهما فى رأى كثيرين، رغم ذلك؛ لأنه يميز، كما يبدو، توليدا للنزعة الوظائفية الاجتماعية، أو إن تم تضييق مصطلح الوظيفة فى "الوظيفة السياسية"، أو إلى بحث يسارى غامض، من أجل الوصول إلى نتائج عملية مباشرة للأدب. وفى المعنى السابق، بالطبع، يبدو أن المصطلح يُساء تطبيقه على الأدب؛ لأنه لا يمكن ترسيخ علاقات سببية بين نص أدبى ومؤثرات اجتماعية أو سياسية مادية. ومع ذلك، أزعم أن مصطلح "الوظيفة" مفيد رغم ذلك؛ لأن أى تفسير للنص الأدبى يجب أن ينطلق إلى ما وراء إعادة تكراره، ولا بد لنا أن نتخذ قرارات حول ما نراه مهما أو غير مهم فى النص الأدبى. ولكن.. على أى أساس يمكن أن نقرر ما المهم؟ الطريقة الوحيدة التى يمكن أن نفهم بها النص ذا المدلول القصصى هو أن نفترض أنه معد لكى يصنع شيئا، وأن مختلف العناصر النصية تم ترتيبها بالطريقة التى هى عليها لتحقيق هذا الهدف[١٨]. إذ يمكننا فقط أن نفهم هذه العناصر بافتراض أنها عناصر توظيفية بالقياس إلى التأثير المحدد الذى يُفترض أنها تحققه. أو بمعنى آخر: إن فرضيتنا حول وظيفة النص هى التى تجعل النص مترابطا وبنيته قابلة للقراءة. فالبنية بلا معنى إن لم يُنظر إليها على أنها مبتكرة لسبب ما (أو اتباعا لمنطق معين كاللغة على سبيل المثال). ونحن كمفسرين، ليس لدينا نص أدبى أولا، ثم نحاول تحديد وظيفته، بل على العكس تماما، لا يمكننا أن نفسر النص القصصى دون تضمين وظيفة له. واستخدام مصطلح "الوظيفة" بهذا المعنى يعنى أن نستخدمه كتصنيف كاشف وليس كمرادف لوظيفة اجتماعية أو تأثير اجتماعى[١٩]. ويمكننا إجراء خيارات التفسير عندما نضمن الوظيفة. وهذا الافتراض الكاشف يعمل كبقعة ضوء. فهو الشرط المسبق لتحديد نماذج المعنى والاستراتيجيات البلاغية ذات التأثير فلا تفسير دون هذه الافتراضات، رغم أنها تظل دائما ضمنية، وغير منظّر لها، وربما لا يكون مصطلح الوظيفة نفسه مستخدما[٢٠].

ورغم ذلك، حتى لو استخدم مفهوم الوظيفة بشكل كاشف، وليس بأسلوب اجتماعى ساذج، فربما يظل هناك اعتراضان: أليس افتراض وظيفة واحدة للعمل الأدبى اختزالا له، فى حين يستطيع النص الأدبى أن يمتلك بوضوح عدة وظائف مختلفة فى الوقت نفسه؟ وبشكل أكثر ارتباطا رغم ذلك؛ هل الأدب بغموضه الإشارى الأصيل، وبلاغة لغته والفيض المتخيل للمعنى، ليس هو بالضبط على النقيض من النص التوظيفى فى نظامه، حتى أن أى فرض كاشف لوظيفة متضمنة لا بد أن يتجانس بشكل غير ملائم مع النص؟ هذه الجدلية ملائمة ولكنها تدمج مستويين يجب أن ينفصلا منطقيا. فاستخدام مصطلح "الوظيفة" كتصنيف كاشف لا يحدد، رغم ذلك، ما إذا كانت فرضيتى تستتبع التجانس أم التنافر. إنها تعتمد على

الوظيفة المتضمنة. ولو زعمت أن الوظيفة هى تفكيك لمركزية العقل، عندئذ سوف يذهب اهتمامى إلى عمليات النص التى هى وظيفة لأغراض التفكيك، مثل التفويت المستمر للدلالة، ولكن هذا لن يجعل النص منسجما مع المعنى الوظيفى لمبدأ واحد. وبالمثل، فإن التناقض بين التعددية الوظائفية والأحادية الوظائفية يصيب المستويين بالاضطراب: فلو تحدثنا عن الوظائف التاريخية لنص معين، فربما نواجه عندئذ تنويعة من الوظائف بالطبع. ولكن هذا يختلف عن توظيف المصطلح كتصنيف كاشف؛ لأن مصطلحات التفسير وفرضيات الوظائف المتعددة لن تعمل بشكل مختلف عن فرضيات الوظيفة الواحدة، وسوف تصبح هذه الوظائف أيضا أساس الخيارات التفسيرية المبنية على الفرضية القائلة إن ملامح نصية بعينها معدة لتحقيق مؤثرات بعينها.

ولعل أحد المكاسب الكامنة فى جذب الانتباه إلى الافتراضات المتضمنة فيما يتعلق بوظيفة الأدب هو إمكانية مقارنة معقولية هذه الوظائف المتضمنة. وبمجرد أن تتضح يمكنها أيضا أن تصبح موضوع بحث ونقاش ذاتى. وقد كان هدف الجزء الأول من ورقة البحث هذه تقديم وصف لوظيفة فن القص الذى يمكن أن يفسر أن قوة فن القص الكامنة لها شكل فى الاتصال. فنحن لا نبحث عن المعلومات أو الاستناد إلى الوثائق التاريخية بشكل أساسى فى النصوص القصصية بل نبحث عن تجربة خاصة توصف بأنها تجربة جمالية. وبهذه الرؤية تكون الوظيفة الجمالية هى الشرط المسبق لإدراك الوظائف الأخرى؛ لأن هذه الوظائف الأخرى يمكن إدراكها فقط على أساس خيالية النص. وهذا يثير سؤالا: ما الشكل الذى يمكن أن يكون عليه تاريخ الوظائف المتغيرة لفن القص، المبنى على رؤى جماليات التلقى وتحديدا نظرية التجربة الجمالية؟ مثل هذا التناول لم يعد يحصر نفسه فى فكرة الاستجابة، فلا بد أن يكون قادرا على تفسير احتمالات التحول المفتوحة بواسطة النص الأدبى. ويجب أن تكون نقطة انطلاقه ازدواج بنيته القصصية التى تيسر، من خلال ربط الحقيقى بالمتخيل، التعبير عن أبعاد التجربة التى لم تكن ممثلة من قبل.

يمكن مثلا قراءة الروايات العاطفية الأمريكية المبكرة باعتبارها نقاشا بين رؤيتين متصارعتين فى وظيفة الأدب: هل الرواية هى الراعى أم أداة غواية للقارئ؟[٢١] وبشكل عام، يزعم النوع الأدبى أنه يعالج مسألة الغواية لأسباب تعليمية، وتحديدا تحذير القراء الشباب ليحافظوا على الفضيلة فى هذه الأمة. ورغم ذلك، ومن أجل توضيح الدرس الأخلاقى بأقصى تأثير ممكن، كان يجب أن تقدم الروايات العاطفية حكاياتها بأسلوب درامى مغرٍ. ويتعزز الخطاب التعليمى كذلك بواسطة المادة المشحونة عاطفيا التى - قبل وصول الرواية العاطفية- كانت موجودة بشكل جماهيرى فى النقد الساخر المضاد للأرستقراطية. ولأن العلاقات الجنسية ما زالت مادة ممنوعة ومحرمةً فقد اكتسبت العلاقات الجنسية درجة معقولة من الغموض دعت القارئ إلى ملء الفراغات بعناصر متخيلة من عنده.

وكلما هددت هذه العناصر المتخيلة بأن تصبح غامرة، أمكن للقارئ أن يلجأ إلى المنظور التعليمى لحماية ذاته. وهناك احتمالان مفتوحان فى هذه الحركة: التعبير عن صراع داخلى بين الرغبة المتخيلة والاحترام الاجتماعى، وربما الشىء الأكثر أهمية هو تسليح الوعى بذاتية القارئ. يمضى هذا التعزيز الفردى إلى ما وراء التوحد بالشخصية أو أحداث النص، ويزيد من حتمية القارئ الفرد لتفعيل عالم كامل، بما فى ذلك الذى يقوم بالغواية أو العالم الضار للمواطنين ذوى الأخلاق القويمة، مع السطور الموجودة بداخله.

وأريد أن أسمى هذا تأثير التعبير Articula-tion Effect فى فن القص[٢٢]؛ لأن مكانته كعالم مصنوع وباعتباره كذبة يمكن للنص الأدبى استخدام خطاب رسمى للحقيقى باعتباره صيغا

للتعبير عن الأشياء التى لم تُصغ ولا يمكن قولها. ولكن ما الذى يُعبر عنه فى هذه العملية بالضبط؟ ربما يوحى مثال الرواية العاطفية ومتعتها المثيرة للإحساس بالذنب تجاه العلاقات المحرمة بأن ما لن يُقال يكمن فى المادة المحرمة اجتماعيا. وهذا يمكن أن يربط تأثير التعبير القصصى بالتعبير عن المادة الجريئة المقتحمة. ويمكننا فى هذه الحالة أن نطبق تصنيفات مثل الرغبة واللاشعور. ورغم ذلك؛ لأن "تأثير التعبير" بوصفه اسما لهذا الإسهاب المتدفق والتداعيات المتقلبة والموجودة خارج السياق، والمشاعر والعواطف التى هى جزء منا، مع أنها فى نفس الوقت غير ممثلة لأنها بلا بنية، فإن المفهوم الظاهراتى للمتخيل يذهب إلى ما وراء تعريفات غير المعبر عنه وغير المقول باعتباره مكبوتا ثقافيا، فلا يجب السعى إلى البعد غير المعبر عنه مبدئيا أو يكون محصورا- فى جانب آخر- مكبوتا فى أنفسنا، ومعزولا عن الشعور والوعى بالذات، بل يجب أن يكون الحقيقة الأساسية الموجودة كبعد للنفس الداخلية (الباطنية)ـ يتراوح بين البنيات النفسية والأحاسيس الجسمانيةـ التى لا يمكن تمثيلها بوضوح، ولأن النصوص القصصية تحتاج إلى التحويل (النقل) لكى تتحقق، فيمكنها أن تقدم إشباعا من التعبير عن شىء ذاتى بشكل متطرف، بينما يتمثل هذا البعد فى نفس الوقت فى صياغة يبدو أنها تزود الجمهور بالإدراك.

ويمكن أن تفسر هذه الازدواجية فائدة فن القص فى صياغة المتخيل: النصوص القصصية مفيدة بوجه خاص لأنها يمكن أن تربط الذاتى بالاجتماعى عن طريق التناظر البنيوى، ولأن القراء يجب أن يستنتجوا صورهم الذهنية، ومشاعرهم وأحاسيسهم الجسمانية أثناء عملية النقل، فإن تحقيق النصوص يؤسس تناظرات بين العناصر التى قد تكون منفصلة تاريخيا، لكنها مرتبطة من خلال تشابهات بنيوية. وصياغة "تأثير التعبير" كما أظن هو الإشباع الفعلى الذى يقدمه الخيال، وهو أحد أسباب الدور المتميز الذى تلعبه النصوص القصصية والتجربة الجمالية. وبالنسبة للمجتمع الحديث، فإن تأثير التعبير يخدم هدفا مهما هنا؛ لأنه يسهم فى عناصر جديدة لاستمرار حوار الثقافة والوظائف كمصدر لإعادة الوصف والتجديد المستمر، وبشكل كامن التجديد الثقافى. وبالنسبة للفرد فإن تأثير التعبير محل ترحيب لأنه يستطيع أن يقدم إدراكا ثقافيا لفردية الإنسان. فلا يجب أن يعبر "التعزيز" بواسطة الخيال عنه بشكل زائف، باعتباره تكريما للذات، أو حتى كبناء لقوة خيالية، بل يجب أن يعبر عنه كشكل لامتداد الذات.

ومن المهم فى هذا السياق أن نوضح مصدر وظيفة تأثير التعبير القصصى. ولا يجب بأى حال أن يُفهم ذلك باعتباره آخر البقايا الصادقة فى الخبرة، ولا يجب أن تُرى النصوص الطليعية الجريئة باعتبارها أفضل برهان لها. ولعل السبب فى البحث المتجدد باستمرار عن التعبير ليس هو الطاقة قبل الشفاهية preverbal قبل الانعكاسية prerefexive، بل هو حالة عدم التلاؤم الأصيل للتمثيل. إذ يمكننا فقط أن نتكلم من خلال علامات وأنماط ثقافية متاحة لنا، لكنها لن تعبر أبدا عن مجموعة التداعيات والصور والحالات التى تسعى للتعبير؛ وهذا يفسر لنا، بشكل مؤثر، لماذا نعود إلى النصوص القصصية مرارا وتكرارا رغم أننا واعون تماما بعدم الجدوى العملية لهذا النشاط. فالنصوص القصصية هى الوسيلة المثالية للتعبير عن الحالة الداخلية التى تسعى إلى التمثيل، ورغم ذلك، فإن ما يجعلها مؤثرة فى هذا الفرض ـ قدرتها على ربط العناصر المتخيلة من خلال التشابه مع الحقيقةـ هو أيضا فى الوقت نفسه السبب فى عدم كفاية التمثيل، وهو السبب كذلك فى ظهور المحاولات القصصية الجديدة.

ولكن إذا كانت إحدى أهم وظائف النصوص الأدبية هو تزويد الأفراد بفرصة لصياغة (التعبير عن) ذواتهم داخل خطاب ثقافى من صنعهم

وبطريقة ذاتية بامتياز، فكيف يمكن أن نقول أى شىء له معنى عن هذه العملية على الإطلاق؟ كيف يمكن أن نناقش القراءة، إذا كانت هذه القراءة تكتسب معناها عن طريق التحول الذى يُصاغ من خلاله بعد متخيل لا مرئى؟ يمكننا أن نميز بنية التحويل الذى يؤسس التجربة الجمالية، ولكن لا يمكننا الوصول إلى صياغة جاهزة لوصف مضمونه أو وظيفته النفسية. ومسألة التجربة الجمالية فى مجملها تكمن فى أنها تذهب إلى ما وراء هذه الصيغ وتجعلها فردية بطرق لا يمكن التنبؤ بها إطلاقا. والمشكلة ـ رغم ذلك ـ هى أنه ليس لدينا مدخل مباشر لذلك الذى يصاغ أثناء عملية التحويل. فالتجربة الجمالية غير قابلة للنقل. والدليل الوحيد الذى نملكه هو إعادة وصف القارئ وتفسيره للموضوع الجمالى الذى تم توظيفه كضيف.

وفى إعادة الوصف هذه، ينتج المفسر نصا ثانيا (وربما نتحدث عن سرد ثانٍ) يقدم المفاتيح لمواجهة هذا القارئ مع النص القصصى. ولأسباب تم شرحها فى البداية، لا يمكن أن تتطابق أى من هذه القراءات أو التفسيرات مع بعضها. ولكن يمكن أن يكون الفرق تعليميا؛ حيث تصبح نماذج تلقى بعينها هى الملحوظة. فالتاريخ الثقافى للنصوص الأدبية هو تاريخ استخداماتها المختلفة فى أثناء فعل التلقى. والتاريخ الأدبى وتاريخ التلقى لا يمكن أن ينفصلا. والسرد الثانى الذى يقدم النص ويحققه له أنماطه المستقلة تاريخيا، فتاريخ السرد الثانى الذى يتحقق من خلال النص ويتلاءم مع مختلف العصور هو أيضا أحد مشروعات المتابعة المنطقية لتاريخ الوظائف المتغيرة لفن القص.

الهوامش :

(*) وينفريد فلوك يعمل أستاذا للأدب فى جامعة برلين بألمانيا. وقد نشر هذه الدراسة بالعنوان نفسه فى European journal of English studies فى المجلد رقم (٦) عام ٢٠٠٢ (فى الصفحات من ٢٥٣ ـ ٢٧٣)، وقد روجعت لكى تصدر فى هذا العدد.

(١) بدلا من أخذ دور القارئ فى الاعتبار، فإن دراسات الاستجابة للدراسات الأدبية لظاهرة الرفض التفسيرى تكمن رغم ذلك فى بحث مستفيض لمختلف المناهج التى ذاعت شهرتها فى الدراسات الأدبية. والتضمين هو أن الاعتراض على المعنى ينبع من حقيقة أنه، عند تفسير نص أدبى، يمكننا أن نختار وأن نركز على أحد مقوماته المختلفة مثل: الشكل، واللغة والمجتمع والجنس والعرق.. إلخ. وفى كل هذه التناولات يظل الغرض الأساسى التمركز حول النص Text-centered رغم ذلك، فالمعنى يكمن فى النص وتكمن مهمة المفسر فى تحديد أى معنى حامل لعناصر هو المركزى. والرفض هو رفض مركزية مختلف مقومات النص. وهذه المحاولة فى التعامل (معالجة) مشكلة الرفض التفسيرى تقوم على الإنكار. ليس فقط ما يرفضه النقاد والقراء بمختلف اهتماماتهم فيما يتعلق بمعنى النصوص الأدبية، بل أيضا ما يرفضه النقاد ذوو الأفكار المشتركة والمذاهب السياسية الذين يركزون تفسيرهم على نفس الصور النصية. وربما توافق ناقدتان من النزعة النسوية على الدور التأسيسى للنوع الجنسى فى النصوص الأدبية، ولكنهما ربما ترفضان مع ذلك تطبيق هذا المبدأ على تفسير أى نص بشكل فردى.

(٢) تقدم مقالة أيزر عن عوليس والقارئ مثالا لتعريف جماليات التلقى باعتبارها مشروعا يتفادى شرك نظرية انعكاس المرآة الماركسية.

(٣) انظر ملخص مقال أيزر "هل أكتب لمتلقٍ؟" لمعرفة ما الذى حفزه لدراسة الأدب، إذ يقول: "لقد اهتممت بشكل رئيسى بتقديم مفهوم لماذا يوجد الفن والأدب بوجه خاص. أو بتحديد أكثر أنا شغوف بوظيفته. ولماذا يحتاج الإنسان إلى القصص؟ هو سؤال أثار اهتمامى مبكرا جدا وقد بدا أن الأدب يلخص هذه الرغبة فى امتداد الذات".

(٤) هناك بُعد للخبرة فى مواجهتنا مع النصوص التى تتجاوز المعنى. وأيزر فى مقال "الموقف الحالى للنظرية الأدبية" يميز بين القراءة والنظرية الأدبية حيث يقول: "من منطلق هذا الموقف الأطروحة التالية يمكن أن تتقدم: فالمعنى على هذا النحو ليس هو البعد النهائى للنص الأدبى، بل هو البعد النهائى للنظرية الأدبية التى يهدف خطابها إلى جعل النص قابلا للنقل إلى مصطلحات الفهم. وهذه الترجمة تفترض أن هناك بُعدا للنص الذى يوضحه كلاهما ويكون فى حاجة إلى تحويل سيمانطيقى لكى يكون مرتبطا بأطر الإشارة الموجودة ويستتبع ذلك إذن أن البُعد النهائى للنص لا يمكن أن يكون بُعدا سيمانطيقيا. إنه كما يجب أن نسميه البعد المتخيل ـ وهو مصطلح يرجع إلى أصل الخطاب القصصى".

(٥) بالتأكيد هذه الإشارية ربما تكون غير ثابتة فى ذاتها لعدة أسباب من بينها، كما أوضح هايدن وايت، استخدام العناصر البلاغية والنماذج السردية. ويبدو أنه توجد تقريبا اعتراضات كثيرة على تفسير الأحداث التاريخية باعتبارها نصوصا أدبية. ومع ذلك فإن الإشارية تتوظف كمعيار مقبول لتحديد مدى ملاءمة مختلف التفسيرات.

(٦) يمكن أن يصبح هذا التمييز الأساسى لأحد أهم الاعتراضات ضد شكل جماليات التلقى عند أيزر، وذلك من خلال مؤيدى النزعة الثقافية الراديكالية التى يمكن أن تبدأ فى الهيمنة على النقد الأدبى الأمريكى بداية من أوائل الثمانينيات حتى الآن، لأنهم، كما يقولون، إن أى شىء يتأسس بشكل لا مفر منه بواسطة التصنيفات الإدراكية المتاحة ثقافيا وليس المعطاة مسبقا (انظر على سبيل المثال كتاب إليزابيث فريوند **عودة القارئ: نقد استجابة القارئ**). وإنها رؤية أيزر رغم ذلك، بأن أفعال التخيل، رغم أنها تعتمد على مقومات ثقافية، فإنها تخلق مع ذلك موضوعا جديدا بسبب الحاجة لإعادة البناء الذهنى بواسطة القارئ. ولا يدعى أيزر أن فعل التخيل يأخذنا إلى خارج الثقافة. بل ما يقوله هو أنه يفتح مكانا داخل الثقافة.

(٧) قارن على سبيل المثال ملخص جابريل شواب لمفهوم القارئ المضمر الذى لا يشير إلى القارئ الفرد التعسفى، أو إلى القارئ المثالى للنص الأدبى، بل يشير إلى إستراتيجيات وبنيات الاتصال أو أشكالها الدالة التى تمارس على الأقل بعض الهيمنة على نظرية استجابة القارئ. وهذا يعنى أيضا أن القارئ المضمر ليس شخصية القارئ المعنية فى النص.

(٨) يمكن أن يُظهر هذا فقط التناقض مع أولئك الذين يقبلون دمج مسألة الجماليات مع صيغتها الشكلية، والانقسام المضلل بين الوظيفة السياسية والوظيفة الجمالية المشتقة منها. وفى هذه النقطة انظر مقالى "الجماليات والدراسات الثقافية".

(٩) قارن تعريف أيزر: لا تتطابق القصصية مع النص الأدبى رغم أنها المكون الأساسى له. ولهذا السبب أحجم عن استخدام كلمة قص fiction كلما أستطيع وأتحدث بدلا منها عن أفعال السرد. وهى لا تشير إلى معطى أنطولوجى، بل تشير إلى عملية، ولذلك لا يمكن أن تتطابق مع ما يقدمونه. وكلمة كلما استطعت تعنى رغم ذلك أنها لسبب بلاغى ولأسباب أخرى، فأحيانا ما نتراجع عن ممارسة اعتيادية لاستخدام كلمة fiction كاختزال للنصوص القصصية كما أفعل مثلا عندما ترجمت Funktions geschichte بأنها الوظائف المتغيرة لفن القص، دون أن أقصد تضمين أن فن القص له وجود أنطولوجى فى ذاته.

(١٠) الفرق بين التعريفات التحليلية النفسية والفينومينولوجية (الظاهراتية) للمتخيل مهمة. فالمتخيل عند لاكان هو مصدر عدم الوعى بالذات واغترابها. أما عند أيزر وكورنيلوس كاستورياديس فى كتاب **تأسيس المتخيل فى المجتمع** L'institution Imaginaire de la Société وهو كتاب مؤثر فى التحول الأنثروبولوجى لأيزر- فإن المتخيل هو مصدر الطاقة الإبداعية التى تهرب من سيطرة مؤثرات القوة التنظيمية، ولذلك يمكنها أن تتوظف كمصدر للتغيير الثقافى والاجتماعى.

(١١) لأن التمثيل هو قالب للإتيان بشىء إلى العالم لم يتم تمثيله حتى الآن، وهو ليس شكل المحاكاة بل هو الأداء. ولذلك فإن مصطلح مثل الأداء أو التخفى الذى حظى أخيرا باهتمام نقدى، غالبا بالنسبة إلى النصوص الراديكالية أو المتولدة، لا يجب أن يكون مقصورا على مناورات عنيفة لمحرك اجتماعى مهمش، لكنه يمكن أن يستخدم بمعنى أوسع كوصف لتفعيل القارئ للنص الأدبى.

(١٢) نظرية أيزر الأدائية فى الخبرة الجمالية مدعمة بعدد من الأعمال فى سيكولوجية القراءة والتفاعل بين القارئ والنص، وهى ملخصة فى دراسة J. A. Appleyar **أصبحت قارئا، وتجربة القص من الطفولة إلى الكبر**، وخصوصا فى الفصل الذى يتناول القارئ كلاعب؛ ففى القراءة نمارس حالة عقلية مزدوجة، فنحن نحدد أنفسنا مع الشخصيات والأحداث وأفكار العمل، ولكننا نبقيها على مسافة آمنة بعيدا عنا. ويمكننا فى الوقت نفسه أن نجسد تجارب معينة ونلاحظها، ويمكننا أن ننغمس فى استسلام إلى المصادفات المبتكرة، ومع ذلك أيضا أن ندرك التوجه القيمى للمتلقى. انظر توصيف كاثرين جالاهر وستيفن جرينبلات فى **ممارسة النزعة التاريخية الجديدة**: فى مواجهة ذات معنى مع النص الذى يصلنا بقوة، نشعر على الفور أننا منتزعون من عالمنا واندفعنا عائدين إليه بقوة مزدوجة. وفى دراستها **قراءة الثقافات وبناء القارئ فى القرن العشرين** تعرف مولى ترافيس القراءة بأنها عملية الدخول والخروج، وتؤكد البعد الإجبارى لهذا الفعل: "أفهم طاقة القراءة بأنها أداء دور إجبارى ممل يحاول فيه الأفراد إيجاد أنفسهم بالخروج من الذات، والانشغال بالأداء الأدبى على أمل تحديد الذات كليا ونهائيا من خلال التمايز الذاتى. وهذه الغاية النهائية لن تتحقق لأن الذات فى حالة تفاعل أبدى".

(١٣) لا يعنى التضمين أن تحول القارئ مقصور على الشخصيات. إنه يخص بالأساس كل كلمة فى النص. وأتفق مع مثال أيزر هنا من أجل البرهان.

(١٤) لذلك، نقلة التأكيد يمكن أن تكون ملحوظة فى تحول أيزر من جماليات التلقى إلى الأنثروبولوجيا الأدبية. ففى حين أن الأولى تتعامل بشكل أساسى مع ظاهريات تفعيل النص، فإن الثانية تركز على مختلف تأكيدات ازدواج بنيات النص وتفاعلها. ومرة أخرى تضخم لعب النص هذا رغم ذلك، وكتاب أيزر **رواية لورانس ستين تريسترام شاندى** يمكن أن يؤدى إلى دراسة رموز حركات اللعب لأن أى مزيد من التجسيد يمكن أن يقوض مفهوم اللعب فى النص كتأكيد لسلبيته. وهذا يترك مسارا واحدا مفتوحا رغم ذلك، وهو تحديدا فهم مختلف صيغ السلبية العقيمة والصور المحبطة لتناول (منهج) أيزر.

(١٥) كولينجود ونيكولاس لومان فى نظرية الأنساق العامة، هما أبرز من أثرا فى صياغة أيزر للوظائف المتغيرة لفن القص. وبرهانه الموضح فى هذ الجزء المستشهد به أن الأدب يستجيب إلى العيوب والضعف الذى ينتج من مختلف أنساق المجتمع (الاجتماعية والثقافية والفكرية) فى انطلاقه إلى الاستقرار المنهجى الداخلى: لأن الأدب يسعى إلى معارضة تلك المشاكل، فلا بد للمؤرخ أن يكون قادرا ليس فقط أن يحدد أيا من الأنساق كان سائدا فى زمن إبداع العمل، بل أيضا أن يعيد بناء الضعف والتأثير الإنسانى المعنى. وإذا كان لنا أن نطبق منطق سؤال وإجابة كولينجود، فلا بد أن نقول إن الأدب يجيب عن الأسئلة التى تثيرها أنساق بيئته.

(١٦) انظر على سبيل المثال فيلهلم فوسكامب **وظيفة الأدب مثل وظيفة فن القص فى الأدب** (على سبيل المثال Frah-neuzeitlichen Utopie) ومن أجل مذهب ماركسى منقح انظر كتاب Zum fun ktionswamdel der Literatur تأليف بيتر برجر.

(١٧) على سبيل المثال كتاب نيكولاس ليمان Die Ausdifferenzierung des kevnst systems وكتاب زيجفريد شميت Die selbstorgansiation des sozialsystems literatur im 18 jahrhundert، وكلاهما مبنى على فروض أساسية فى نظرية الأنساق العامة ويعالج الأدب كنسق اجتماعى.

(١٨) مختلف مناهج التفسير الأدبى مبنية على مختلف الافتراضات مثل: ما الذى يدعم التماسك النصى الذى هو الشرط المسبق لإمكانية التفسير؟ ففى النقد الجديد على سبيل المثال. يتم تزويد الترابط النصى بواسطة بنية النص المفهومة ليس كمجرد مجموعة من القواعد لإنتاج النص، بل كنموذج نصى داخلى يحول اللغة العادية إلى لغة للفن -وبذلك يخلق التجربة الجمالية للشىء دون هدف خارجى. والتفسير الذى يقوم على هذه المنطلقات سوف يركز على تماثل هذا النموذج. ولكن فى المناهج بعد البنيوية- على الرغم من تثبيت التنافر والاختلاف -فإن العلامة الفردية محل اهتمام إذا اتضح أنها جزء من ملمح منتشر (سائد)؛ لأنه بهذه الطريقة فقط يمكن أن تهيمن وظيفتها التفكيكية. ومرة أخرى الافتراض الذى يتعلق بما يجب أن تقدمه وظيفة الأدب - فى حالة التفكيك الأمريكى على سبيل المثال -للأمثلة البلاغية المؤثرة فى التفكيك الذاتى البلاغى - يحدد الاتجاه الذى سوف يسلكه التفسير.

(١٩) فى الصياغة التالية «الموقف الحالى للنظرية الأدبية» يؤكد أيزر الأولوية المنطقية للوظيفة على البنية، ولكن على أساس مختلف. ففى النصوص الأدبية يكتب أيزر: "النظام وتكوين البنيات يعتمدان على الوظيفة التى يجب أن يحققها النص. وهذا التكوين يبدو أنه يتضمن أننا نستطيع أن نحدد الوظيفة الحقيقية أولا ثم نشرح بنية النص. ورغم ذلك مثلما سوف يختلف النقاد حول معنى النص، فإنهم سوف يقدمون فروضا مختلفة لوظيفة النص. ولتقديم مصطلح الوظيفة باعتباره تصنيفا للتحليل ليس محاولة لربط التفسير بأساس حقيقى، بل لجذب الانتباه إلى المنطلقات المتضمنة التى تقود وتحكم كل تفسير".

(٢٠) حتى تلك المناهج التى تضع نفسها فى موضع متصلب فيما يتعلق بوظائفية وقيمة الأدب باعتباره مجالا مضادا لخلاصة العقلانية الحديدية، لا يمكنها أن تهرب من المنطقية التأويلية. فالشكليون الذين أصروا على أن القيمة الخاصة للأدب التى تكمن بالضبط فى إمكانية أن يوجد (يكون) بلا وظيفة يمكنها فقط أن تنسب معنى خاصا لهذه الحقيقة؛ لأنها تستخدم وظيفة أوسع، وتحديدا، تحرير الثقافة من تأثير الاغتراب فى النزعة المادية ووسائلية العقل. وبالمثل، فإن الثبات والتنافر والاختلاف بعد البنيوى يفكك مركزية العقل أو طغيان التمثيل الواقعى أو تعميم الهجوم المتواصل للسرديات الكبرى، وله هدف فى الوعد بهدم منتظم وتحرير للفردانية. ولا يهم ما نعتقده فى هذه الادعاءات. ففى كل حالة فرضية عن وظيفة الأدب تعترضها داخل نسق أكبر سوف تحدد أيضا الخيارات التفسيرية التى يفاضل بينها الناقد.

(٢١) لصياغة أكثر تفصيلا لهذا البرهان انظر كتاب **النزعة العاطفية والوظائف المتغيرة لفن القص**. ولتوسيع البرهان داخل الواقعية، وتحديدا روايات هنرى جيمس انظر: **إعلانات التبعية: مراجعة رؤيتنا للواقعية الأمريكية**.

(٢٢) لتفسير هذا المصطلح بمزيد من التفصيل انظر كتابى فى تاريخ الرواية الأمريكية **الوظائف المتغيرة للروايات الأمريكية العاطفية ١٧٩٠ ـ ١٩٠٠**.